



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Intymność wyrażona w poezji Stanisława Barańczaka : na przykładzie wiersza "Płakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził"

Author: Joanna Dembińska-Pawelec

Citation style: Dembińska-Pawelec Joanna. (2006). Intymność wyrażona w poezji Stanisława Barańczaka : na przykładzie wiersza "Płakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził". W: M. Kisiel, M. Tramer (red.), "Intymność wyrażona" (S. 238-248). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Joanna Dembińska-Pawelec

Intymność wyrażona
w poezji Stanisława Barańczaka
Na przykładzie wiersza
*Płakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził**

W twórczości Stanisława Barańczaka sporo można wskazać przykładów liryki miłosnej: słynny *Wrzesień 1967*¹, *Altana*² czy z najnowszego tomu cały cykl wierszy zatytułowany: *Piosenki nie śpiewane Żonie (wyłącznie z małodusznego braku wiary we własne możliwości wokalne)*. Jeszcze więcej, zwłaszcza w młodzieńczej fazie twórczości, jest utworów o charakterze erotyków, w których miłość – jak zauważa Krzysztof Biedrzycki – „nie zawsze jest ujawniana, często mówi się o niej w sposób wieloznaczny, tylko sugerując jej obecność”³. Erotyka jest wówczas – jak pisze Tadeusz Nyczek – „częstokroć nie przebierająca w słowach, jeśli chodzi o nazwanie po imieniu cielesnych okoliczności łączących dwoje kochanków”⁴. Można przypomnieć tu kilka przykładów:

Teraz są tylko słowa w ciepłej gwieździe
włosów; [...]

* Tekst ten został opublikowany w książce: J. Dembińska-Pawelec: *Villanella. Od Anonima do Barańczaka*. Katowice 2006.

¹ S. Barańczak: *Wrzesień 1967*. W: Idem: *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986–1988*. Paryż 1988, s. 26.

² S. Barańczak: *Altana*. W: Idem: *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*. Kraków 1998, s. 49.

³ K. Biedrzycki: *Świat poezji Stanisława Barańczaka*. Kraków 1995, s. 226.

⁴ T. Nyczek: *Ty i ja*. W: *Określona epoka. Nowa Fala 1968–1993. Antologia poezji*. Wybrał, ułożył i skomentował T. Nyczek. Kraków 1994, s. 390.

W gęstwinie promieni
 błędzą, niech nie znajdą drogi
 w gęstwinie ciepłej, wolne od moich warg,
 spętane swoją prawdą.

Szept⁵

[...] jeśli drzewa
 zeszyły się w naszych ciałach: jakie twoje imię
 i język jaki? Gdy już tylko drewno
 i trawa więzi nas i gdy przyciąga ziemia
 nasze ciała przez siebie:

Twarze jezior, twarze drzew⁶

[...] coś w lutym, za oknem, nad ranem może być w tobie jasnego
 bardziej niż to, że trzeba pod kołdrą jedną i ciepłą
 objąć się, spleść ze sobą obydwaj sny, nim uciekną
 przed świtem; niż to, że trzeba do nastroszonej piersi
 przemówić ciepłym językiem [...]

 niż to, że pokój rozwidnia
 ten chłód nagi, wilgotny, przed którym tylko nagie,
 wilgotne ciepło chroni – i to, co zrywa się nagle,
 dwoiste, jednolite, zdławione, nie do zniesienia,
 wzbijające się z krzykiem, jawne i mroczne jak ziemia

4.02.80 Śnieg V⁷

Mimo iż intymność wyrażona, jak wskazywały to chociażby przytoczone przykłady, tworzy dosyć szeroką i wieloaspektową problematykę w twórczości Stanisława Barańczaka⁸, chciałabym zwrócić uwagę na wiersz szczególny w liryce tego autora. Pochodzi z najnowszego tomu wierszy *Chirurgiczna precyzja* i nosi tytuł *Płakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził*⁹.

Płakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził.
 Nie był płaczem dla niego, chociaż mógł być o nim.
 To był wiatr, dygot szyby, obce sprawom ludzi.

I półprzytomny wstyd: że ona tak się trzusi,
 to, co tłumione, czyniąc podwójnie tłumionym
 przez to, że w nocy płacze. Nie jej płacz go zbudził:

⁵ S. Barańczak: *Szept*. W: *I d e m: Korekta twarzy*. Poznań 1968, s. 17.

⁶ S. Barańczak: *Twarze jezior, twarze drzew*. W: *I d e m: Korekta twarzy*. Poznań 1968, s. 18.

⁷ S. Barańczak: *Śnieg V*. W: *I d e m: Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*. Kraków 1980, s. 49.

⁸ Por. na ten temat K. Biedrzycki: *Świat poezji...*, s. 225–232.

⁹ S. Barańczak: *Płakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził*. W: *I d e m: Chirurgiczna precyzja...*, s. 59.

ile więc było wcześniej nocy, gdy nie zwrócił
uwagi – gdy skrzyp drewna, trzepiąca o komin
gałąź, wiatr, dygot szyby związek z prawdą ludzi

negowały starannie: ich szmer gasł, nim wrzucił
do skrzynki bezsenności rzeczowy anonim:
„Płakała w nocy, chociaż nie jej płacz cię zbudził”?

Na wyciągnięcie ręki – ci dotkliwie drudzy,
niedotykalnie drodzy ze swoim „Śpij, pomini
snem tę wilgoć poduszki, nocne prawo ludzi”.

I nie wyciągnął ręki. Zakłóciłby, zbrudził
toporniejszą tkliwością jej tkliwość: „Zapomnij.
Płakałam w nocy, ale nie mój płacz cię zbudził.
To był wiatr, dygot szyby, obce sprawom ludzi”.

Wiersz opowiada pewną historię, właściwie drobne zdarzenie w środku nocy, gdy przebudzony mężczyzna słyszy cichy płacz ukochanej kobiety. Wszystko to relacjonuje nam ktoś inny, postronny obserwator, narrator tej sceny, którego kompetencje wydają się dosyć szerokie w zakresie znajomości psychiki bohaterów, wszak zauważa: „Płakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził”. Pozostaje jednak medium męskiej strony spojrzenia, a kobieca sfera sygnalizowana jest przez odwołanie do trybu przypuszczającego: „Nie był płaczem dla niego, chociaż mógł być o nim”.

„Półprzytomne” spojrzenie mężczyzny w mgnieniu budzącej się świadomości odsłania przed nim zupełnie inny wymiar. Jest to głęboko romantyczna przestrzeń przesiąknięta wizją świata – jak tłumaczyłaby Maria Janion – „widzialnego i niewidzialnego, w którym przez to, co widzialne, prześwieca to, co niewidzialne, a między jednym a drugim przebiega impuls wiecznego porozumienia”¹⁰. Towarzyszy temu tradycyjnie romantyczna sceneria nocy. Niemal chciałoby się powtórzyć za balladowym głosem narratora: „Bo skoro północ nawlecze zasłony”¹¹.

W wierszu Barańczaka przebudzony nocą mężczyzna dostrzega nagle świat mu nieznany, wymiar „podwójnie tłumiony”, który wymykał się jego oglądowi i którego nie przeczuwał. Obudził się jak romantyk wewnątrz królestwa natury wyposażonej w indywidualność, osobowość i duchową postać¹². Jest to natura „współczująca i współodczuwająca radości i męki zakochanych”¹³.

¹⁰ M. Janion: *Gorączka romantyczna*. Kraków 2000, s. 11.

¹¹ A. Mickiewicz: *To lubię. Ballada*. W: Idem: *Dzieła*. T. 1: *Wiersze*. Oprac. W. Borowy, L. Płoszewski. Kraków 1948, s. 40.

¹² M. Janion: *Gorączka romantyczna...*, s. 282.

¹³ Ibidem, s. 284.

ile więc było wcześniej nocy, gdy nie zwrócił
uwagi – gdy skrzyp drewna, trzepiąca o komin
gałąź, wiatr, dygot szyby związek z prawdą ludzi
negowały staranniej:

Ożywiona natura stała się sprzymierzeńcem kochanki, pomagała jej
„starannie” tłumić odgłos cichego płaczu.

I półprzytomny wstyd: że ona tak się trzusi,
to, co tłumione, czyniąc podwójnie tłumionym
przez to, że w nocy płacze.

Ta podwójnie tłumiona emocja wydaje się pokrewna zachowaniom,
które rozważa Roland Barthes we *Fragmentach dyskursu miłosnego*: „Czy
nie należy wówczas, *dlatego właśnie, że go kocham*, skryć przed nim, jak
bardzo go kocham?”¹⁴.

Obraz tłumionej nocą płaczu mocno nasycony jest romantycznym
rozpoznaniem wnętrza człowieka i jego psychiki, zwłaszcza człowieka
ekspozowanego w balladach, które – jak pisze Czesław Zgorzelski –
„ukazują »dziwność« postaci zwykłych, swojszczyzną nacechowanych
i tak dobrze – zdawałoby się – wszystkim znanych. Otwierają oczy na
niespodzianki, jakie niektóre z nich w sobie kryją, na tajemnice ich re-
akcji”¹⁵. I dodaje: „»dziwne« są niekiedy reakcje człowieka, wypływa-
jące z tajemnych mroków jego duszy”¹⁶.

Jean Starobinski, analizując różnicę między wypowiedzianym a nie-
wypowiedzianym, tłumaczy podobny stan następująco: „»Ukryć« to mię-
dzy innymi tyle, co stworzyć przestrzeń, w którą można się cofnąć [...].
W sensie fizycznym przestrzeń taką stanowi wnętrze ciała [...], ponieważ
akt ukrycia dzieli wypowiedziane od niewypowiedzianego, a następnie
chowa niewypowiedziane w przestrzeni cielesnej, tworzy się przez to ta-
jemne miejsce zamiaru, myśli niewyjawionej – wewnętrzność utajonego
zamyśłu”¹⁷. Utajone wnętrze, owa „wewnętrzność” postaci – tłumaczy
Marta Piwińska – pojmowane są w romantyzmie jako „prawdy żywe”¹⁸,

¹⁴ R. Barthes: *Fragmenty dyskursu miłosnego*. Przeł. M. Bieńczyk. Warszawa 1999, s. 88.

¹⁵ C. Zgorzelski: *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*. Warszawa 2001, s. 125.

¹⁶ Ibidem, s. 124.

¹⁷ J. Starobinski: „*Jak bramy Hadesu jest mi wstrętny...*”. W: *Maski*. Wybór, oprac. M. Janion, S. Rosiek. T. 2. Gdańsk 1986, s. 99.

¹⁸ M. Piwińska: *Miłość romantyczna*. Kraków 1984, s. 580.

wymykające się empirii rozumu uczucia, takie jak miłość, cierpienie, współczucie, wiara.

W wierszu *Płakała w nocy...* przebudzonemu bohaterowi zostaje unaczyniona „prawda ludzi” „podwójnie tłumiona”, wewnętrznie ukryta. Dzieje się tak, bo „miłość – jak pisze Marta Piwińska – otwiera »wzrok wewnętrzny«, ponieważ każe patrzeć na świat każdemu »ja« od nowa, zdejmując mu »społeczne okulary«. Zakochany nie myśli, tak jak »się myśli«, ale myśli, tak jak czuje”¹⁹. Takiemu romantycznemu spojrzeniu przeciwstawione jest w wierszu Barańczaka „prawo ludzi” ujęte w reguły socjologicznych zachowań człowieka, które nakazują:

„Śpij, pomiń
snem tę wilgoć poduszki, nocne prawo ludzi”.

Podobny zakaz społecznych reguł zachowań dotyczy także relacji o charakterze cielesnym, co poetycko wyraża paronomastyczna gra paradoksu:

Na wyciągnięcie ręki – ci dotkliwie drudzy,
niedotykalnie drodzy ze swoim „Śpij, pomiń

Analogicznie w romantyzmie „prawdom martwym”, a więc regułom rozsądku i ładu moralnego, przeciwstawiane są „prawdy żywe”. Tak właśnie poucza narrator *Romantyczności* oświeceniowego mędrca:

„Martwe znasz prawdy, nieznane dla ludu,
Widzisz świat w proszku, w każdej gwiazd iskerce;
Nie znasz prawd żywych, nie obaczysz cudu!”²⁰

Romantyczny bohater skuszony przeczuciem nieznanego i nieskończonego wymiaru wyrusza ścieżką swego tragicznego losu:

Sam został, dziką powraca drogą,
Ziemia uchyla się grząska, [...] Wtem wiatr zaszumiał po gęstym lesie,
Woda się burzy i wzdyma.
Burzy się, wzdyma, pękają tonie,
O niesłychane zjawiska!²¹

¹⁹ Ibidem, s. 525.

²⁰ A. Mickiewicz: *Romantyczność*. W: Idem: *Dzieła*. T. 1: *Wiersze...*, s. 11.

²¹ A. Mickiewicz: *Świtezianka. Ballada*. W: Idem: *Dzieła*. T. 1: *Wiersze...*, s. 21.

Ujrzany w nowej odsłonie świat – jak pisze Ireneusz Opacki – „pozostaje dla obserwatora niepewny, nieokreślony, niezgodny z codziennym doświadczeniem. [...] Nieskończoność, w którą ów obserwator wstępuje [...], która nie jest o b o k świata konkretnego i empirycznie definiowalnego, ale jest tego świata jakby »dalszym ciągiem«, przedłużeniem ze znajomego brzegu w nieznaną otchłań, ze świata twardej i uchwytnej zmysłami materii w świat nieskończoności, nie dający się już zmysłami precyzyjnie uchwycić”²².

W wierszu Stanisława Barańczaka mężczyzna nie decyduje się na przekroczenie tej granicy, nie zakłóca sfery intymnej i cielesnej przynależnej „prawdom ludzi”. Pozostaje w olśnieniu widza na brzegu wyznaczonym przez „prawo ludzi”:

I nie wyciągnął ręki. Zakłóciłby, zbrudził
toporniejszą tkliwością jej tkliwość:

W tym miejscu w wierszu pojawia się hipotetyczna, niejako projektowana wypowiedź bohaterki, która pragnie zasłonić to, co miało być ukryte, a niespodziewanie zostało dostrzeżone. Odwołuje się w tym celu do zachowań racjonalnych, reprezentujących „prawa ludzi”. Mówi:

„Zapomnij.
Plakałam w nocy, ale nie mój płacz cię zbudził.
To był wiatr, dygot szyby, obce sprawom ludzi”.

Reguły relacji społecznych nakazują w zakresie „spraw ludzi” reakcje wycofania, oddalenia i obcości: „pomiń”, „zapomnij”. Dotyczy to także oddalenia i obcości ciała: „niedotykalnie”.

Przestrzeń intymną kształtuje sfera wyobcowanej, idealnej czystości. Wszystko, co wkracza z zewnątrz, narusza ją, „zakłóca” i „brudzi”, ponieważ pochodzi z obszaru pozbawionego doskonałości, gorszego i ułomnego, w którym uczucia nie osiągają swojej pełni, są „toporniejsze” jak „toporniejsza tkliwość”.

Jednak gest powstrzymania, niewyciągnięcia ręki przez bohatera, jak i prośba bohaterki: „Zapomnij”, mogą być interpretowane jako próba ocalenia autonomii niewyraźnej sfery tkliwości. Tak właśnie Niklas Luhmann ujmuje problem zawieszenia komunikacji, tłumacząc: „Jak się wydaje, niekomunikowalność została wynaleziona, aby odbanalizować prze-

²² I. O p a c k i: *„W środku niebokręga”. Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995, s. 18–19.

ciężność. [...] występuje – zwłaszcza w kontaktach intymnych – taki sens, który ginie, gdy czynić go przedmiotem przekazu”²³.

Można by w tym miejscu rozważyć spuentować opisaną w wierszu *Plakała w nocy...* sytuację, powtarzając za pieśnią Schuberta „Czymże są słowa? Łza opowie więcej”. A jednak jest w tym wierszu sporo słów układających się w sześć strof tekstu. Może więc warto postawić pytanie: co skrywa opowieść lirycznego narratora?

Wyraźne w wierszu *Plakała w nocy...* wydaje się dążenie do podwojenia i antynomiczności: płacz jest „podwójnie tłumionym”, istnieją „dotkliwie drudzy” i „toporniejsza tkliwość”. Przede wszystkim jest dwoje kochanków: ona i on, znajdujących się na nieprzekraczalnej granicy dwu wymiarów, które powodują, że skonstrastowaniu podlegają „prawdy ludzi” i „prawa ludzi”, a więc to, co jest wewnętrzne i zewnętrzne, intymne i społeczne, dotykająco-cielesne i nie poddające się dotykowi ciała, to, co czyste, i to, co zabrudzone. Jednak podstawową opozycję ustanawia cisza łez i natarczywa, gadatliwa obecność słowa.

Ostatnia z wymienionych opozycji zbliża nas po raz kolejny do dziewiętnastowiecznych technik wyrazu. Jak zauważa Marta Piwińska, analizując wypowiedź Gustawa z IV części *Dziadów*: „Dla romantycznego stylu przeżywania namiętności była równie charakterystyczna ekspresja wyrazista [...], jak i jej przeciwieństwo – próba wyrażenia niewyraźnego przez przejmującą ciszę”²⁴. Powstaje zatem dość intrygujące pytanie: jak wyrazić ciszę łez? Jak wyrazić niewyraźne?

Edward Balcerzan w szkicu *Niewyraźne czy nie wyrażone?* podkreśla: „Praktyczne zadanie pisarskie polega na tym, by nie tylko wyrażone, ale także to, co jest podejrzewane o niewyraźność, stało się faktem poetyki tekstu. Niewyraźne trzeba wkomponować w tekst: zlokalizować”²⁵. Podobnie problem ten ujmuje Aleksandra Okopień-Sławińska: „To, co w utworze nie wypowiedziane, i to, co niewypowiadalne, ujmuję zatem programowo jako intrygujący integralny składnik semantyki tekstu”²⁶.

Stanisław Barańczak w wierszu *Plakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził* posłużył się w celu wyrażenia niewyraźnego formą villanelli²⁷. Gatunek ten wywodzi się z szesnastowiecznej neapolitańskiej piosenki tanecznej. Istotą villanelli jest powtarzalna sekwencyjnie przemienność

²³ N. Luhmann: *Semantyka miłości. O kodowaniu intymności*. Przeł. J. Łoziński. Warszawa 2003, s. 150–151.

²⁴ M. Piwińska: *Miłość romantyczna...*, s. 547.

²⁵ E. Balcerzan: *Niewyraźne czy nie wyrażone?* „Teksty Drugie” 1997, nr 3, s. 9.

²⁶ A. Okopień-Sławińska: *Semantyczna strategia poetyckiego zamilczenia*. (Przypadek „Jak...” Cypriana Norwida). „Teksty Drugie” 2000, nr 5, s. 30.

²⁷ Na temat villanelli zob. S. Barańczak: *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*. Poznań 1992, s. 323–324.

wersów nabierających tym samym charakteru refrenicznego. Zostają one zaprezentowane w pierwszej tercynie, a następnie na przemian powracają w zakończeniu każdej strofy, by ostatecznie skupione razem wieńczyć klamrowo całość wiersza. Schemat villanelli można by przedstawić następująco: AXB XXA XXB XXA XXB XXAB²⁸.

Typ villanelli, który uobecniając wiersze Stanisława Barańczaka, wywodzi się z tradycji W.H. Audena i określany jest przez Ronalda E. McFarlanda jako „loose-line» form”²⁹. W odróżnieniu od tradycyjnej, segmentowanej stroficzniej villanelli, typ audenowski, kontynuowany także na przykład przez Jamesa Merrilla, posługuje się tokiem przerzutniowym i modyfikacją wersów-refrenów w celu uzyskania zmienności emocjonalno-znaczeniowych.

W wierszu *Plakała w nocy...* każdy z powtarzanych wersów refrenicznych podlega nieznacznym modyfikacjom o charakterze interpunkcyjnym bądź instrumentacyjnym. Niewielka zmiana staje się za każdym razem generatorem nowych treści wirujących w kołowym kręgu powtórzeń.

Tytułowy, pierwszy wers refreniczny staje się przedmiotem gry nadawców wypowiedzi, akcentuje wielość dyskursów przewijających się w wierszu. Jest tu głosem poetyckiego narratora, anonima i hipotetyczną wypowiedzią kochanki. Jego przebieg jest następujący:

Plakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził.

przez to, że w nocy płacze. Nie jej płacz go zbudził:

„Plakała w nocy, chociaż nie jej płacz cię zbudził”?

Plakałam w nocy, ale nie mój płacz cię zbudził.

Drugi z przeplatających się refrenów za pomocą gry paronomastycznych zestawień ujawnia przemienność wymiarów światopoglądowych bohaterów – intymnego i społecznego:

To był wiatr, dygot szyby, obce sprawom ludzi.

gałąź, wiatr, dygot szyby związek z prawdą ludzi

snem tę wilgoć poduszki, nocne prawo ludzi”.

To był wiatr, dygot szyby, obce sprawom ludzi”.

Wymieniane za każdym razem wyrażenie o charakterze paronomazji – „sprawom ludzi”, „prawdą ludzi”, „prawo ludzi”, i powracające w zakończeniu wyjściowe „sprawom ludzi” – staje się elementem nie tylko

²⁸ A i B – wersy refreniczne, X – pozostałe wersy.

²⁹ R.E. McFarland: *The villanelle. The Evolution of a Poetic Form*. Idaho 1987, s. 99.

tekstowych przegrupowań i dialektyki opozycji, ale wręcz fabulacji treściowej.

Podobnie fabulacyjny tok tworzą podlegające wymianie zaimki w pierwszym wersie refrenicznym, wyznaczając wyraźnie kierunek intrygowy: „nie jej płacz go zbudził”, „nie jej płacz cię zbudził”, „nie mój płacz cię zbudził”.

Refreniczna powtarzalność raz za razem modyfikowana poprzez zabiegi leksykalne i instrumentacyjne wprowadza falowanie znaczeń. Ta nieustanna modulacja treści jest istotą villanelli zdolnej – jak pisze Henri Morier – do kreowania rozmaitych niuansów duchowych i uczuciowych: „[...] oscyluje między dwoma smakami, dwoma wrażeniami, dwoma współbrzmieniami, jak między dwiema miłościami i prowadzi od jednego refrenu do innego, jak idzie się od brunetki do blondynki. Villanella wywołuje także wrażenie wahania, kaprysu, wątpliwości, całej przestrzeni konfliktu moralnego: wybierzemy zemstę czy przebaczenie? Heroizm czy życie proste? Tkliwość czy namiętność? [...] Sztuka polega na ześlizgiwaniu się z jednego odcienia w inny, manieri bardziej naturalnej lub bardziej pikantnej; w ten sposób, stosownie do kontekstu tercyny, sposób mówienia refrenu jest zobowiązany się różnicować: zmiana intonacji, przesunięcie siły akcentu, wprowadzenie lub opuszczenie pauz we wnętrzu wersu wystarczają do zmodyfikowania nastroju i stanowią o uroku villanelli”³⁰.

Istotną cechą tego pradawnego tańca jest oparcie organizacji brzmieniowej wyłącznie na dwu rymach (*ab*), co wnosi niebagatelne znaczenie, ponieważ „rym – jak zauważa Roman Jakobson – nieuchronnie pociąga za sobą zależności semantyczne między jednostkami rymowymi”³¹. W *Płakała w nocy...* rym *a* przeznaczony jest jakby wyłącznie dla wymiaru społecznego, na którego granicy zatrzymuje się bohater („zbudził”, „ludzi”, „trudzi”, „zbudził”, „zwrócił”, „ludzi”, „wrzucił”, „zbudził”, „drudzy”, „ludzi”, „zbrudził”, „zbudził”, „ludzi”). Rym *b* towarzyszy sferze intymnej i akcentuje dążność ukrycia („o nim”, „tłumionym”, „anonim”, „pomiń”, „zapomnij”). Stała przemienność rymów w każdej tercynie (*aba*) spleta cały utwór nawrotnie, powtarzalnie i znaczeniowo. Repetycyjna, koncentryczna forma villanelli z przemiennymi refrenami, stałym łańcuchem rymowym, wielością kodów wypowiedzi i scalającym całość tokiem przerzutniowym wydaje się symbolizować wykreowanym kształtem wieżę – staje się znakiem wieży.

³⁰ H. Morier: *Dictionnaire de poetique et de rhetorique*. Paris 1975, s. 1124–1125.

³¹ R. Jakobson: *Poetyka w świetle językoznawstwa*. Przeł. K. Pomorska. W: R. Jakobson: *W poszukiwaniu istoty języka*. Red. M.R. Mayenowa. T. 2. Warszawa 1989, s. 103.

Spiralna, wielokrotna i wielogłosowa w swych powtórzeniach forma wypowiedzi ma oczywiście do spełnienia ważką funkcję. „Nadwyrażalność – pisze Edward Balcerzan – zmierza ku efektowi niewyraźności”³². Dzięki zastosowanej grandilokwencji opartej na refrenicznej figurze powtórzenia możliwe staje się ukształtowanie przestrzeni przemilczenia, cichego płaczu bez słów. Cała wypowiedź o nocnym przebudzeniu, odgłosach przyrody, które tłumią cichy płacz ukochanej, sprawia wrażenie jakby to, co najbardziej istotne, kryło się za sferą opisanych faktów. Tekstowa forma wieży pełni tu funkcję sugestii niewyraźnego³³.

Ukształtowana w wierszu forma koła czy spirali skutecznie izoluje i chroni wewnętrzną, intymną przestrzeń, a jednak na zasadzie kontrastu to ona właśnie staje się pełna treści, ponieważ „miłość – jak zauważa Niklas Luhmann – napotkane problemy komunikacyjne rozwiązuje w zupełnie swoisty sposób. Potrafi ona – by ująć to w paradoksalną formułę – zintensyfikować komunikację, rezygnując z niej”³⁴. Kunsztownie splatana, wielogłosowa, nawrotowa konstrukcja wypowiedzi staje się przeciwwagą dla tego, co pozostaje – jak powiedziałby Edward Balcerzan – „nie wyrażone”³⁵.

Na początku wspomniałam, że *Płakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził* jest utworem wyjątkowym. Barańczak wznosi w nim misterną wieżę ze słów, by ukryć to, co jest najdroższe i co ma pozostać nieskalane słowem. Rąbka tajemnicy uchyla dedykacja. Trzeba podkreślić, że jest to jedyny w całej twórczości Stanisława Barańczaka wiersz dedykowany

³² E. Balcerzan: *Niewyraźne czy nie wyrażone...*, s. 14.

³³ Podobnie Mickiewicz w sposób nawrotowy i koncentryczny ukształtował wypowiedź Gustawa w IV części *Dziadów*. Zwraca na to uwagę Marta Piwińska: „Opowieść swoją Gustaw zaczyna nie po prostu i zwyczajnie, ale ze zdumieniem i przesadą. Powtarza się na początku i później także. Mówi tak, jakby własnym słowom nie dowierzał [...]. Gustaw, opowiadając, dość zresztą niedbale, to wszystko, mówi jakby o czymś innym. Jakby to, co najważniejsze w tej historii, kryło się poza faktami. Opowiada nie tyle przebieg zdarzeń, co ich sens, który mu się ciągle wymyka [...]. W *Dziadach* części czwartej wracają te same słowa i obrazy, nadając im magiczny, halucynacyjny ton, który odwołuje nas daleko od romansowej fabuły. Opowieść kołuje i poeta wciąga nas w ten wir [...]. Trzeba było zdarzenia zamienić w obłędny wir, w obsesyjne kołowanie obrazów wymykających się rozumieniu, które dlatego właśnie muszą wracać i wracać. Opowieść układa się nie linearnie, lecz koncentrycznie. Jakby samo życie Gustawa w chwili katastrofy rozbiło się, rozpadło, roztrzaskało na sceny, które się nie wiążą, na fragmenty, które się nie wyjaśniają – i odtąd te odłamki krążą w wyobraźni i pamięci jak planety, po swych osobnych orbitach”. Por. M. Piwińska: *Miłość romantyczna...*, s. 556–557, 578.

³⁴ N. Luhmann: *Semantyka miłości...*, s. 27.

³⁵ Por. E. Balcerzan: *Niewyraźne czy nie wyrażone...*, s. 15.

żonie³⁶ (pod tytułem umieszczone są słowa „Ani, jedynej”). Roland Barthes analizuje dedykację w kontekście daru i umieszcza ją w „ekonomii wymiany”. „Opozycja, w którą uwikłany jest inny – zaznacza autor *Fragmentów dyskursu miłosnego* – nie jest podpisem. Jest czymś głębszym, wpisem: inny zostaje wpisany, wpisał siebie w tekst; zostawił w nim zwielokrotniony ślad”³⁷. Dedykacja, jak również sąsiedztwo cyklu *Piosenki nie śpiewane Żonie* sprawiły, że wiersz ten zawsze odczytywany był bardzo osobiście. W opiniach różnych autorów, które opublikowano w „Zeszytach Literackich” po ukazaniu się *Chirurgicznej precyzji*, odnaleźć można *List otwarty* Wisławy Szymborskiej. Oto jego fragment: „Droga Aniu! Dawno już nie czytałam wierszy miłosnych takiej urody. Ponieważ Tobie są poświęcone, powinnaś chodzić po ziemi dumna i szczęśliwa”³⁸.

³⁶ Oczywiście trzeba pamiętać, że oprócz poematu *Sztuczne oddychanie* oraz tomu *Ja wiem, że to niestuszne* z dedykacją „Matce, Żonie i Synowi” wszystkie tomy poetyckie, z *Chirurgiczną precyzją* włącznie, były dedykowane żonie.

³⁷ R. Barthes: *Fragmenty dyskursu miłosnego...*, s. 127–130.

³⁸ W. Szymborska: *List otwarty do Czytelników, poety Barańczaka i jego żony Ani*. „Zeszyty Literackie” 1999, nr 1, s. 163.